

ÖVERSKRIDANDE & ÖVERTRÄDELSE

Om imitationestetiken i Friedrich Schlegels *Lucinde*

av Mattias Pirholt

Pirholt (1975) är filosofie doktor och forskarassistent vid Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet. Han disputerade 2005 med en avhandling om Birgitta Trotzigs författarskap och har publicerat artiklar om bland andra Friedrich Hölderlin, Ludwig Tieck och Robert Musil. För närvarande bedriver han ett forskningsprojekt om den tidiga tyska romantiska romanen.

Friedrich Schlegels första och enda försök inom romangenren, *Lucinde*, har allt sedan den utkom 1799 haft förmågan att provocera. Den bildar huvudnumret i Schlegels efter antalet titlar räknat tämligen blygsamma skönlitterära författarskap, och utgör ett lika viktigt som omdiskuterat dokument över den mycket korta och intensiva period i tysk litteraturhistoria som går under namnet tidig romantik (*Frühromantik*) eller Jenaromantik. Friedrich Schlegel och tidskriften *Athenäum* (1798–1800), som han redigerade tillsammans med brodern August Wilhelm, var den samlande kraften under denna period, som inföll under andra halvan av 1790-talet. Den samtida kritiken mot det romantiska projektet i allmänhet och Schlegels roman i synnerhet var emellertid förödande, och verket lästes i första hand som en nyckelroman, fylld av snaskiga detaljer ur den unge Schlegels samliv med den fränskilda och betydligt äldre Dorothea Mendelssohn-Veit. Romanen har beskrivits som estetiskt och moraliskt bristfällig (Haym), som ett formellt missfoster (Dilthey) och som irreligiös och opoetisk (Kierkegaard).¹ Även om den negativa inställningen till Schlegels bok var förhärskande långt in på 1900-talet,² är det, som Marc Redfield framhåller i en uppsats om det obscena hos *Lucinde*, förvånande att den ännu kan uppfattas som stötande. »[T]he text's ability to disturb (or delight) its readers seems«, påpekar han, »out of proportion to its actual offence against public moeurs«.³ Det rör sig förvisso om ett skandalöst verk, med sina oförblommerade anspelningar på sexualitet, promiskuitet och prostitution, men Redfield understryker att det framför allt är »its offence against form« som stör läsaren.⁴

Medan Redfield i sin intressanta tolkning av Schlegels roman begränsar sig till att diskutera ironins funktion, kommer jag i den följande analysen att behandla ett om möjligt än mer komplext estetiskt begrepp som kommer till uttryck i romanen, nämligen representationen och i synnerhet den mimetiska representationen

eller imitationen. ('Mimesis' ska i det följande förstås som ett specialfall av det mer allmänna begreppet 'representation', medan 'imitationen' i sin tur utgör ett specialfall av 'mimesis'.) Syftet med min läsning av *Lucinde* är att undersöka den imitationestetik som jag menar strukturerar romanens utsagor. Jag kommer att visa att representationen i romanen inte bara sker i form av traditionellt mimetisk representation, det vill säga att A representerar B genom att på ett eller annat sätt imitera eller efterlikna B, en typ av återgivning som jag vill beskriva som ett *överskridande*, då imitationen alltid innebär en omvandling av ett föremål eller ett tillstånd till ett annat (exempelvis natur blir konst eller autentiska gester blir mim). Nej, representationen tar dessutom gestalt som vad jag här vill kalla en *mimetisk överträdelse*, vilken karakteriseras av att vara ett brott mot representationens lagar, ett brott i vilket likhetsrelationen mellan A och B utnyttjas för att göra det möjligt för dem att byta plats med varandra.⁵ Det obscena, det vill säga brottet, i *Lucinde* framträder just i den mimetiska upplösningen av hierarkier och polariteter på ett formellt såväl som på ett idémässigt plan i texten, vilket ytterst innebär att en transcendental grund så väl som ett transcendent mål utplånas.

Min läsning av Schlegels roman ska alltså i första hand ses som ett korrektiv till den i forskningen förhärskande bilden av romantiken, i synnerhet den tidiga tyska romantiken, som ett helt avgörande brott med det klassicistiska mimesis-ideal som kulminerade under 1700-talet med Charles Batteuxs *Les Beaux arts réduit à un même principe* (1747). Bilden av den antimimetiska romantiken har mejslats fram under det senaste seklet och syftar huvudsakligen till att skilja epoken från upplysningstidens estetik. Den romantiska estetiken uppfattas då, med Wolfgang Preisendanz ofta citerade formel, som ett »avsteg från principen om naturimitation«. Naturimitationen (mimesis) betecknar han i sin tur som en återspegling (*Widerspiegelung*) av en förhandenvarande verklighet.⁶

Mot den klassicistiska återspeglingspoetiken lyfter Preisendanz fram en poetik som i stället grundar sig på konstnärens autonoma skapande (*poiesis*) och på allegoriska och musikaliska formprinciper.⁷

Preisendanz resonemang har blivit vägledande i viktiga delar av den moderna romantikforskningen, exempelvis hos Manfred Frank och Ernst Behler, vilka båda betonar den tidiga romantikens uppror mot upplysningens mimetiska estetik.⁸ På samma sätt talar Manfred Engel i *Der Roman der Goethezeit* (1993) om en »anti-mimetisk (anti-empiristisk) vändning« under slutet av 1700-talet. Enligt Engel är denna vändning framträdande under framväxten av den romantiska romanen. I motsats till upplysningsromanens psykologisk-realistiska estetik – givetvis med många undantag, vilka boken redogör för – urskiljer författaren i den romantiska romanens »anti-mimetiska orientering« vad han beskriver som dess »idealistiska grundläggning«, vilket innebär att det är fråga om en »transcendentalfilosofisk grundad diktning«.⁹ Engel menar att den romantiska romanen, eller som han också kallar den, den transcendentala romanen, i första hand karakteriseras av självreflexivitet. I stället för att eftersträva en representation av verkligheten vill detta slags roman gestalta förutsättningarna för sin egen gestaltning.¹⁰

Schlegels *Lucinde* förefaller mer än väl svara mot den anti-mimetiska, transcendentala romanform som Preisendanz och Engels beskriver. Dess brist på traditionell handling och den genomgående blandningen av genrer och former – kapitlen ges exempelvis många olika överskrifter såsom dityramb, allegori, brev osv. – ses inte sällan som ett direkt avståndstagande från upplysningsromanens realistiska och rationella drag. Sålunda menar Gisela Dischner i *Friedrich Schlegels Lucinde und Materialien zu einer Theorie des Müßiggangs* (1980): »Stilfigurerna och stilmедlen – vits, romantisk ironi, allegori, arabesk – koncipieras a-mimetiskt.«¹¹ Marike Finlay hävdar i sin tur att *Lucindes* be-

ryktade brist på handling och formblandning fragmenterar »the code of representation or of mimesis«.¹²

I likhet med exempelvis Frederick Burwick, Stephen Halliwell och Winfried Menninghaus, menar jag emellertid att man måste se såväl romanen *Lucinde* och dess sätt att hantera det mimetiska som romantikens förhållande till mimesis, inte som ett regelrätt förkastande, utan som en omtolkning och vidareutveckling.¹³ Mimesis-begreppet ska alltså inte, som hos Preisendanz, reduceras till återspeglning eller, som i Erich Auerbachs berömda *Mimesis* (1946), till ren och skär verklighetsframställning. Begreppets historia alltsedan Platon och Aristoteles uppvisar snarare en påfallande elasticitet, som gjort att det kontinuerligt kunnat anpassas till rådande estetiska normer. Inte minst under 1700-talet, då mimesis intar rollen som det kanske viktigaste estetiska begreppet, blir denna elasticitet påfallande. Naturimitation (*imitation de la nature*, *Naturnachahmung*), klassicismens översättning av mimesis, är allt annat än en omedelbar verklighetsåtergivning utan kan avse, som hos Bodmer, Breitinger och Sulzer, en imitation av naturens produktiva princip, eller, som hos Gottsched och Batteux, en ideal representation.¹⁴ Det är mot denna bakgrund som Schlegels roman och dess romantiska kritik och omtolkning av begreppet ska läsas, inte utifrån 1900-talets ofta naiva förståelse av naturimitationen.

Mimetiskt överskridande

Om *Lucinde* skriver Manfred Engel att den transcendentala poetiska dimensionen – mer specifikt talar han här om romanens andra kapitel, »Dithyrambische Fantasie über die schönste Situation« – ligger i dess »tematisering av textualitet och litteraricitet«.¹⁵ Utan tvivel är Schlegels roman i allra högsta grad självreflexiv. Självreflexiviteten ingår också i den Schlegel-

ska uppfattningen om romanens väsen. I den poetologiska texten »Brief über den Roman«, som publicerades år 1800 i den sista årgången av Friedrich och August Wilhelm Schlegels tidskrift *Athenäum*, hävdar författaren: »En sådan [åskådlig] romanteori skulle själv behöva vara en roman, som skulle fantastiskt återge varje evig ton hos fantasin« (II, s. 337).¹⁶ Med andra ord låter sig inte teori och litterär gestaltning skiljas åt hos Schlegel.¹⁷ Snarare är det så, som Karl Konrad Polheim uppmärksammat i flera viktiga arbeten om Schlegels estetik, att målet för dennes romanform är att framställa en syntes av romanteori och romanpraktik.¹⁸

Den självreflexiva – med Engels ord, transcendentala – diskursen etableras redan i romanens prolog. Som läsare förvånas man något av att prologen till *Lucinde* inte är så mycket en ingång *in* i verket som en blick *bakåt* mot romankonstens historia. Här mediterar författaren i all korthet över denna specifika genres natur och funktion:

Med glad hänförelse börjar och sammanfattar Petrarca sin samling odödliga romanser. Artigt och inställsamt talar den kloke Boccaccio [sic] till alla damer i början och slutet av sin tjocka bok. Till och med den store Cervantes, vilken ännu som gubbe och döende är vänlig och full av fin kvickhet, smyckar med ett förords präktiga matta sitt verks brokiga och av liv överfulla skådespel, vilket redan i sig självt är en vacker romantisk målning. (s. 27)¹⁹

Redan i romanens första stycke antyds några av de centrala begreppen i Schlegels poetik, som kvickheten (*Witz*) och det romantiska. Dessutom utpekar författaren tre föregångare som har haft avgörande betydelse för honom: Petrarca, Boccaccio och Cervantes. Tillsammans med Ariosto och Shakespeare utgör dessa kärnan i den romantiska kanon som Schlegel gärna vill se sig som en arvtagare till. Petrarcas författarskap hyser, enligt anteckningar från 1798 i *Fragmente zur Poesie und Literatur*, »romantisk ironi« (XVI, s. 145), och befinner sig i »en mellanggenre mellan den transcendentala poesin och den romantiska« (XVI, s. 148). Det är följ-

aktligen inte förvånande att Schlegel kallar Petrarcas verk »klassiska fragment av en roman« (XVI, s. 114, kurs. MP). Hos Boccaccio, i sin tur, finner Schlegel »först den stora poetiska och mytologiska allegoriska tendensen« (XVI, s. 410). I Boccaccios och Cervantes verk framträder ställvis romanen som en romantisk bok, »där alla former och genrer är blandade och sammanflätade« (XI, s. 159).²⁰ Schlegel fullföljer alltså i sitt romantiska projekt tendenser som han finner hos dessa tidigare författare. Det romantiska är därför inte så mycket »en genre [...] som ett element hos poesin, som mer eller mindre härskar eller träder tillbaka, men som aldrig helt får saknas« (II, s. 335).

Vad som är intressant med prologen till *Lucinde* är att den i första hand inte talar om Petrarcas lyrik eller om Boccaccios eller Cervantes prosa. I stället är det just i deras respektive prologer som Schlegel finner exempel på romantiska element som vits och romantisk beskrivning. Dessutom får förordet hos Cervantes en närmast autonom status, då det »redan i sig självt är en vacker romantisk målning«, vilket är anmärkningsvärt, eftersom ett förord, med Gérard Genettes terminologi, är ett *paratextuellt* element. Liksom bokomslag, baksidestext, motton, kapitelrubriker osv., bildar prologen en textuell gräns eller tröskel. Den utgör inte en del av verkets diegetiska värld som sådan men är lika fullt en viktig beståndsdel när vi bildar oss en uppfattning av texten.²¹

Det är alltså i detta gränsfenomen som Schlegel urskiljer den romantiska underströmmen i den västerländska litteraturhistorien. Man kan hävda att han här formulerar ett slags *imitatio*-estetik. Petrarca, Boccaccio och Cervantes är föredömliga såsom romantiska diktare, och det romantiska materialiseras i första hand inte i texten utan i *paratexten*. Därigenom suggererar Schlegel en idé om att verket alltid förutsätter ett redan existerande verk. Genom att reflektera över exemplariska prologer, tycks denna prolog, som bildar verkets gräns eller till och med ligger utanför det förhandenvarande verket –

den var ursprungligen tänkt att utgöra prologen till en svit om sammanlagt fyra romaner²² – förutsätta existensen av exemplariska verk. I prologen, varifrån verket så att säga uppstår, visas att verket inte uppstår *ex nihilo* utan alltid förutsätter redan existerande verk, som kan och bör imiteras i ordets vidaste mening. Förordet förutsätter därmed indirekt ett konstonologiskt *imitatio*-begrepp. Ett sådant *imitatio*-begrepp implicerar att ett verk inte har något rent ursprung. Schlegel fastslog redan 1795, i det korta utkastet »Vom Ursprung der griechischen Dichtkunst«, att i »*konstens begynnelse är konsten oren*« (XI, s. 189).²³ Senare ska han definiera romangenren som en »kaotisk form« (XVI, s. 276) och som en »*blandning av alla diktarter*« (XVI, s. 90; se också II, s. 336), definitioner som alltså också gäller romanens intertextuella dimension. I denna kontext säger alltså Schlegel att romanen inte kan uppträda i ren form; den är alltid en blandning av genrer, stilar och texter. Som vi kommer se i analysen nedan återfinns denna orena *imitation*-estetik på flera nivåer i romanen, framför allt i den genomgående tendensen till upprepning.

Om man vidgar perspektivet kan man se att denna föreställning om romanen som *imitation* reproduceras på ett strukturellt plan i *Lucinde*. Trots att formen är kaotisk, helt i enlighet med Schlegels krav, är romanens kapitel ordnade efter ett strängt mönster. Av de tretton kapitlen utgör de sex första romanens första del, medan de sex sista utgör dess tredje. Dessa tolv kapitel använder sig av en rad olika stilar och tekniker (brev, dityramb, allegori, idyll, dialog, filosofisk reflexion osv.), vilka är fördelade på ett sådant sätt att jämvikt råder mellan den inledande och den avslutande delen.²⁴ Samtliga dessa stilar omfattas av det som Schlegel kallar *arabesk* och som alltsedan Polheims arbeten över författarskapet på 1960-talet brukar få gälla som beteckning för de enskilda kapitlen såväl som för den övergripande strukturen i *Lucinde*. Arabesken, ett begrepp som enligt Schlegel definierar romanens väsen, anger den dubbelhet av kaos

och ordning som karakteriserar genren.²⁵ Den består dels av en fantastisk form, vilken i sin tur är en syntes av oordning och estetisk ordning, dels av ett sentimentalt material, vilket är en omskrivning för kärlek. Den fantastiska formen och det sentimental innehåll bildar tillsammans den romantiska romanen.²⁶

Mellan den första och den tredje delen, i det sjunde kapitlet, återfinns berättelsens mest omfattande kapitel, »Lehrjahre der Männlichkeit« (Manlighetens läroår). Till skillnad från de två omgivande delarna är mittenkapitlet mer traditionellt berättat av en enskild anonym och tillbakadragen extra- och heterodiegetisk berättare. Dessutom är redogörelsen tämligen rätlinjig och följer protagonisten Julius utveckling. I centrum står dennes erotiska eskapader, vilka leder fram till mötet med titelpersonen Lucinde. Först hos henne upplever han den verkliga kärleken. Även genremässigt avviker »Lehrjahre der Männlichkeit« från de omgivande arabeskerna. Det tillhör bekännelseromanen, en genre som liksom arabesken krävs i en romantisk roman (XVI, s. 206) och som Schlegel uppfattar som en »NaturR[oman]« (XVI, s. 217).²⁷

Om man försöker rekonstruera historiens förlopp och på så sätt placera kapitlen i deras kronologiska ordning, blir det tydligt att den första delen (kapitel 1–6) tar vid där den andra delen (kapitel 7) slutar, det vill säga med den uppflammande kärleken mellan Julius och Lucinde. Den första delen skildrar sålunda kärleksförhållandets första fas. Den tredje delen (kapitel 8–13) utgör en fortsättning på den första och återger en mognare och svårare fas av relationen: bildandet av en familj, Lucindes sjukdom och hennes barns död. Ur historiefilosofisk synvinkel representerar mittenpartiet det förflutna, den första delen nuet och den avslutande delen framtiden; dessa delar motsvarar tre olika världar som också namnges i romanen: det förflutnas värld, den samtida världen och eftervärlden (59).²⁸

Närmar man sig strukturen i *Lucinde* med representationsproblematiken i tankarna, upp-

täcker man att samma slags regression och repetition som vi såg i prologen återfinns även här. Man slås av att historiens (Chatmans *story* resp. Genettes *histoire*)²⁹ början återfinns i kapitel sju och att man som läsare får ta del av bakgrunden till Julius och Lucindes kärlekshistoria först efter det att en tredjedel av berättelsen förlöpt. Även om detta inte är unikt i sig, kan man se hur romanens diskurs, på samma sätt som prologen, förutsätter textelement som existerar redan innan historien kan börja och som upprepas i diskursen: historiens början (del 2) har, annorlunda uttryckt, redan skett när diskursen inleds i första delen. När Julius sålunda ett par sidor in i romanen skriver att han vill »återupprepa [...] vår ursprungliga harmoni« (s. 35),³⁰ blir romanen redan från början en fråga om att upprepa (*wiederholen*) något ursprungligt (*ursprünglich*), som först senare (på diskursnivån) upprepas i mittpartiet i form av en ursprunglig harmoni (som i diskursen redan har omtalats). Vad Julius kräver i den första delen är alltså inget annat än en upprepning av något som redan har hänt på historienivå men som ännu inte skett på diskursens nivå. När skeendet så slutligen skildras i det sjunde kapitlet rör det sig om en upprepning av något som inte skett förän nu. Vad romanstrukturen, i likhet med den reflexiva prologen och Schlegels romanpoetik, gör är alltså att ifrågasätta ett rent ursprung. I stället tycks representationen i *Lucinde* vara förbunden med repetition.

I Schlegels roman framträder ett mönster av mimetisk repetition, det vill säga att textens representationslogik materialiseras i form av imitativ upprepning. Representation förutsätter en *Vorbild* eller en idé i närmast platonsk mening som den imiterar. »Varje idé«, hävdar Julius, »öppnar sitt sköte och utvecklar sig till otaliga nya födelser« (s. 35).³¹ Julius menar alltså att den översinnliga idén ständigt reproducerar sig i nya sinnliga representationer. Det finns således all anledning att peka ut repetitionen som den grundläggande estetiska strukturen i *Lucinde* och i den meningen traderar

och omtolkar romanen ett nedärvt mimesis-begrepp.

Den här tolkningen av mimesis-begreppet i *Lucinde* har vid det här laget avlägsnat sig långt från exempelvis Preisendanzs beskrivning av mimesis som återspeglning. Icke desto mindre menar jag att det i romanen finns en tydlig koppling till en nyligen lanserad uppfattning om den romantiska tolkningen av konstnärlig representation. Frederick Burwick har i *Mimesis and Its Romantic Reflections* (2001) uppmärksammat, i första hand hos de brittiska romantikerna, en uppfattning av mimetisk representation som en dialektik mellan identitet och skillnad (*idem et alter*).³² Vad Burwicks föreställning om mimesis saknar är emellertid ett produktivt moment, som är avgörande för förståelsen av mimetisk representation så som den kommer till uttryck i *Lucinde*. Där innesluter upprepningen såväl den passiva dialektiken mellan likhet och skillnad som det aktiva konstnärliga forandet av denna dialektik i konstverket. Schlegel och de tyska romantikerna talade förvisso inte om mimesis i termer av upprepning – i själva verket diskuterade de mycket sällan frågan om naturimitation – men *Lucinde* är ändå ett exempel på hur det mimetiska arvet från klassicismen enligt min mening traderas: genom Schlegels estetiska praktik och just i romanens lek med upprepningar. I min läsning av Schlegels roman är således repetitionen en formell kategori snarare än en historisk i sträng mening.³³

I *Lucinde* genomsyrar upprepningen hela romanen – i berättande, former, motiv och teman – och konstituerar en mimetisk poetik. Romanen är strukturerad som en oändlig serie av upprepningar, vars slutpunkt, det vill säga romanslutet, enbart är provisoriskt och tillfälligt. Som anges på titelbladet var *Lucinde* planerad att utgöra den första delen i en svit romaner. I de postumt publicerade fragmenten om litteratur avslöjar Schlegel att den andra volymen var tänkt att berättas ur Lucindes perspektiv. »I [= *Lucinde*] bokens manliga del, II [= den andra volymen] den kvinnliga utgör först en

hel bok« (XVI, s. 225). Inalles skulle det bli fyra romaner, vilka skulle representera de fyra grundgenrerna i Schlegels romanpoetik: fantastisk, sentimental, filosofisk och psykologisk roman.³⁴ Dessa finns dessutom allegoriskt personifierade i det fjärde kapitlet i *Lucinde*, »Allegorie von der Frechheit«.³⁵ Målet med detta omfattande projekt var inget mindre än »att framställa det oframställbara« (XVI, s. 241).

För att framställa det oframställbara använder sig Schlegel av en hel serie repetitiva strategier. Dessa tar, som vi redan sett, sin början redan i det paratextuella förordet. I det därpå följande första kapitlet skildrar den brevskrivande Julius en erotisk-utopisk vision, i vilken han vill utplåna »ett tomrum i harmonin« (s. 31).³⁶ Detta sker genom att Julius inte bara njuter – njutningen är det centrala temat i romanens första del – av kärleksförhållandet med *Lucinde* utan också »njuter av njutningen« (s. 31).³⁷ Denna andra gradens njutning kan givetvis i sin tur blir föremål för ytterligare njutning. Den möjligen oändliga serie av njutningar som den reflexiva njutningen öppnar för, innebär dock inte att den ursprungliga njutningen upphävs eller upphöjs (*aufheben*) i hegeliansk mening av den andra gradens njutning. I stället rör det sig om en dubbling som, teoretiskt sett, kan fortgå som en oändlig oscillerande rörelse.³⁸ Det finns med andra ord ingen ursprunglig eller slutgiltig njutning, utan den är redan från början kluven.³⁹ Den progressiva rörelsen innebär inte heller nödvändigtvis något slags elevation. Snarare tycks den njutningsdialektik som formuleras i *Lucinde* vara sekventiell och horisontal, då njutning av njutning i grunden inte är någonting annat än njutning.

Samma slags sekventiella och horisontala progression präglar dessutom romanens framställning av förhållandet mellan å ena sidan en förnimmelse eller en känsla och å den andra det språkliga uttrycket. Julius hävdar i övergången mellan det andra och det tredje kapitlet: »[K]änner man det [sc. som knappast är tillåtet att tala om], så måste man vilja säga det,

och det som man vill säga, det bör man också kunna skriva« (s. 40).⁴⁰ Känslan måste uttryckas i tal, vilket man därefter kan nedteckna i skrift. I *Lucinde* förutsätter alltså skriften en vilja att tala, som i sin tur förutsätter en känsla. Men förhållandet mellan förnimmelse och uttryck är samtidigt reversibelt och kan liksom njutningen beskrivas som en ständig växling. Känslan utgör nämligen ingen bestämd utgångspunkt för språket, eftersom den känsla som man vill uttrycka i tal och text har sin upprinnelse i text, närmare bestämt i »den dityrambiska fantasin om det ljuvligaste tillståndet i den ljuvligaste av världar« (s. 39). Det är nämligen en »liten bok« med »tillförlitlig historia« (s. 39 f., övers. mod.) som uppväcker känslan som i sin tur sägs producera mer text.⁴¹ *Lucinde* framstår alltså som en oändlig cirkel av överföringar och översättningar mellan känsla, tal och text. Därför menar jag att det inte går att fastställa någon ursprunglig punkt i denna cirkelrörelse, utan varje representation är en representation av någonting föregående (känsla, tal eller skrift).

Representationens 'onda' cirkel föranleder oss att närmare diskutera frågan om mediering, då romanens beskrivning av teckenproduktion tycks utgå från att överföringen mellan olika medier är tämligen oproblematiske.⁴² Kroppen framträder här som ett universellt medium som möjliggör översättning mellan olika medier genom ett språk som i grunden är mimetiskt. I det tredje kapitlet, »Charakteristik der kleinen Wilhelmine«, heter det:

Om jag härmar hennes [sc. Wilhelmines] åtbörder, så härmar hon genast min efterhärming, och så har vi utbildat ett mimiskt språk och gör oss förstädda genom den framställande konstens hieroglyfer. (s. 41, övers. mod.)⁴³

I citatet talas det uttryckligen om ett *mimiskt* språk, alltså ett språk som i grunden är imitativt. De båda individerna kommunicerar med varandra genom att helt enkelt imitera varandras gester. Det intressanta i citatet är att imi-

tationen inte tycks ha någon grund i någon ursprunglig gestik utan verkar kunna pågå i oändlighet, som en ständig imitativ oscillering mellan de kommunicerande parterna. Dessutom vidgas perspektivet genom att partiet därefter helt oväntat refererar till »den framställande konstens hieroglyfer«, vilket förflyttar läsarens fokus från den gestiska mimiken till andra former av representation. I grund och botten tycks här all form av konst – från mim, via bildkonst och skulptur, till litteratur – vara i någon form framställande (*darstellend*). Denna vidgning av perspektivet, från det specifikt kroppsliga till all form av konstnärlig gestaltning, understryks dessutom av hänvisningen till hieroglyfen, ett teckenslag som befinner sig på gränsen mellan det språkliga och det bildliga tecknet. Av citatet att döma förefaller den framställande hieroglyfen vara analog med mimen – det *mimiska* utvidgas sålunda och blir *mimetiskt*. Representationens överskridanden, från tanke till språk, från tal till skrift osv., framstår med andra ord som i grunden imitativa.

Mimetisk överträdelse

Det hieroglyfiska tecknet från citatet ovan antyder att den mimetiska representationsprocessen i *Lucinde* inte består av en likformig växling mellan inre och yttre, mellan känsla och skrift, mellan bild och språk. Hieroglyfen är, som tecken betraktad, i sig själv instabil och möjliggör *inom sig själv* en övergång från språk till bild och vice versa. (Det bör i sammanhanget också påpekas att både Julius och Lucinde är bildkonstnärer.) För detta slags tecken liksom för romanen i stort gäller nämligen inte bara att en representation överskrider sin givna plats, som sker i exempelvis det mimetiska språket, utan också en överträdelse av representationens lagar. Den dialektiska rörelsen från tanke till språk och vice versa är inte enbart en övergång från ett medium till ett annat. Det rör sig lika mycket om övergrepp

på mediet som sådant, så att tecknen (det vill säga bild och språk) tvingas byta plats.

En undersökning av genusdiskursen i *Lucinde* kan förhoppningsvis klargöra denna distinktion mellan det mimetiska överskridandet (den gängse definitionen av mimetisk representation) och den mimetiska överträdelsen. Den omfattande genusteoretiska diskussion som omger Schlegels roman har inte behandlat denna motsättning, utan har huvudsakligen ägnat sig åt frågan om romanens eventuella radikalitet. Marc Redfield, inspirerad av Judith Butlers analys av performativitet, tangerar emellertid ämnet när han i sin »*Lucinde's Obscentity*« (2000) påpekar att ironin i Schlegels text »destabilizes gender difference and disarticulates identity.«⁴⁴ Redfields läsning är intressant, eftersom den uppfattar ett nära förhållande mellan ideologi, i det här fallet relationen mellan könen, och form, närmare bestämt ironin. Han menar att Schlegel med hjälp av ironin undergräver alla former av slutgiltiga och enhetliga lösningar. Något förvånad blir man emellertid av att Redfield inte behandlar den ur ett genusteoretiskt perspektiv mest intressanta passagen i hela *Lucinde*. I kapitlet »Dithyrambische Fantasie über die schönste Situation« skildrar nämligen berättaren en scen, där Julius och Lucinde ägnar sig åt att byta roller med varandra:

En bland dem alla [sc. situationer] är den kvickaste och ljuvaste: när vi blandar om rollerna och med barnslig lust tävlar om vem som mest förvillande kan spela den andres roll, om mannens skonsamma häftighet bättre lyckas för dig eller kvinnans tilldragande hängivelse för mig. Men vet du att detta ljuva spel för mig också har en helt annan tjusning än sin egen? Det är heller inte bara trötthetens vällust och förkänslan av hämnd. Jag ser här en underbar, sinnrik, betydelsefull allegori över det manligas och kvinnligas fulländning till full, hel mänsklighet. (s. 39)⁴⁵

Framställningen tycks utgöra ett exempel på det slags performativitet som Redfield pekar på. Julius och Lucinde ägnar sig åt att byta kläder med varandra och imitera varandras bete-

enden – »mannens skonsamma häftighet« mot »kvinnans tilldragande hängivelse« – i syfte att helt enkelt se vem som kan bedra sin motpart. Den performativa leken består i imitation i synnerligen konkret bemärkelse, i form av ett efterterapande (*nachäffen*) av varandras uppträdande. Ytterst handlar denna lek om att framställa »en underbar, sinnrik, betydelsefull allegori över det manligas och kvinnligas fulländning till full, hel mänsklighet«.

Det förefaller som att Schlegel här gestaltar den yttersta syntesen: mänskligheten (*Menschheit*) som en sammansmältning av det manliga och det kvinnliga.⁴⁶ Ett par lätt förbisedda detaljer bör emellertid göra oss misstänksamma. För det första är det inte en fulländning som sådan utan en allegori över fulländningen som Julius och Lucindes lek skapar. Med tanke på att Schlegels allegoribegrepp är ovanligt problematiskt finns det anledning att reagera på beskrivningen. Allegorin är starkt förknippad med romanformen, eftersom denna »inte kan, om den inte är allegorisk, göra några anspråk på att vara poetisk« (XV/2, s. 73). Dessutom ska allegorin inte gestalta det absoluta – i det här fallet syntesen av manligt och kvinnligt i mänskligheten – utan peka på det. »Varje allegori betyder Gud och man kan inte tala om Gud på något annat sätt än allegoriskt« (XVIII, s. 347), skriver Schlegel i en anteckning i *Philosophische Lehrjahre* (nr 315, 1799). Och i en berömd passage i »Brief über den Roman« heter det: »Det högsta kan man, just eftersom det är uteslutande, bara säga allegoriskt« (II, 324). Gud och det högsta kan med andra ord bara omtalas indirekt, genom allegoriska antydningar.

Detta kan jämföras med exempelvis Paul de Mans tolkning av allegoribegreppet i »The Rhetoric of Temporality« (1969) där han tar fasta på att

meaning constituted by the allegorical sign can then consist only in the *repetition* (in the Kierkegaardian sense of the term) of a previous sign with which it can never coincide, since it is of the essence of this previous sign to be pure anteriority.⁴⁷

de Mans tolkning innebär en kontinuerlig kedja av hänvisningar som ytterst instiftar ett »negative moment« eller ett »temporal void« i allegorin.⁴⁸ Liksom Walter Benjamin före honom, uppfattar han alltså allegorin som skillnadens och det sönderbrutnas trop.⁴⁹ Hos Schlegel kan den allegoriska referensen till det fullständiga endast uppstå genom att skillnaden mellan de två könen och mellan de två könen och mänskligheten bevaras. Manligt och kvinnligt förvandlas till tecken för en enhet som endast kan existera genom dess skillnad i förhållande till skillnaden mellan det manliga och kvinnliga.⁵⁰

Följaktligen kan inte det fullständigas allegori i *Lucinde* representera vare sig ursprung eller slutpunkt. I stället framträder könen som en kontinuerlig kedja av upprepningar och skillnader. Mannens upprepning av det kvinnliga pekar mot det mänskliga i kraft av skillnaden mellan det manliga och det kvinnliga. Julius och Lucindes lek med imitation gestaltar alltså inte identitet utan snarare likhetens och skillnadens samtidighet. »Leken« har här föga att göra med Schillers teori om lekdriften (*Spieltrieb*), vars mål ju är att skapa en »*lebende Gestalt*«: det vill säga den sammansmältning av den sinnliga driften (*sinnlicher Trieb*) och formdriften (*Formtrieb*) som sker i den estetiska leken.⁵¹ I Schlegels roman är leken helt och hållet artificiell. Den syftar inte som hos Schiller till estetisk och moralisk bildning utan till att bedra den andra: genom att apa efter varandra försöker de lekande lura varandra, för att därigenom skapa en allegori som är minst lika bedräglig.

Allegorin i *Lucinde* präglas också av sannolikhet (*Wahrscheinlichkeit*), som i det här sammanhanget kan knytas till Julius önskan att skapa en bedräglig illusion – Julius ber helt enkelt Lucinde att ha överseende med hans »tafathet i skildringen« (s. 44).⁵² Senare i romanen reflekterar berättaren över hur allegorin tränger sig in i den »rena framställningen« genom att »skön sanning« blandas med »betydelsefulla lögn« (s. 114, övers. mod.).⁵³ Inte olik den hierogly-

fiska fusionen av bild och språk betecknar allegorin alltså ett slags »mixed mode«; i allegorins fall rör det sig om en förening av sanning och lögn till en njutningsfull blandning. Det allegoriska intrång i det som framstår som ren representation (*reine Darstellung*) undergräver sanningens stabilitet. Den lögn som allegorin producerar är emellertid meningsfull (*bedeutend*), vilket innebär att den tyder på (*deuten*) någonting bortom sig själv, det vill säga sanningen, vilket i sin tur betyder att sanning och lögn byter plats med varandra: den lögnaktiga allegoriska representationen pekar mot sanningen från vilken den, såsom allegori, är åtskild och som den endast kan och måste peka mot.

I *Lucinde* kan man alltså se hur imitation inte bara innebär ett överskridande av medier (från tanke till språk eller från en kropp till en annan), utan också en överträdelse av samtidens representationslagar samt syftar till en upplösning av dåtidens uppfattning om skillnaden mellan sanning och falskhet. I romanen övergår tecknen i varandra och byter plats, utan att de fogas samman till en ny helhet. Söker vi oss tillbaka i representationskedjan hittar vi inte heller något transcendentalt ursprung till vilket alla tecken kan hänföras. Varje utsaga, varje handling förutsätter en föregående utsaga eller en föregående handling som kan inta den aktuella utsagans eller handlingens plats – och så vidare i en oändlig kedja.

Som redan nämnts utgör kroppen ett lika viktigt som problematiskt medium i den över-skridandets och överträdelsens dialektik som gestaltas i Schlegels roman. Vi har noterat att kroppen fungerar som ett medium mellan tanke och språk och hur den blir en plats för skapandet av ett mimetiskt språk. Kroppen är i första hand en passage, vilket får till följd att den genom hela *Lucinde* materialiseras i ständigt nya och tvetydiga situationer. Som klädbytarscenen antyder består kroppens obscenitet i romanen just i detta: att den är en övergångsort som möjliggör den mimetiska överträdelsen. Såsom medi-

um för den mimetiska upprepningen förmedlar kroppen representationens övergrepp på det presenterade. Den berövas sin transcendentala självidentitet och förvandlas till inget mer än en plats för mimetiska upprepningar.

En plats lika tvetydig som kroppen är skriften, vilket är ytterligare ett förmedlande och tillika ständigt aktuellt medium i Schlegels bok – det rör ju sig om en serie brev som Julius skriver till bland andra Lucinde. Berättaren, den brevskrivande Julius, reflekterar tidigt i romanen över skriftmediets både statiska och progressiva dialektik:

För mig och för denna bok, för min kärlek till den och för dess utveckling i sig, är emellertid inget ändamål ändamålsenligare än att jag genast från början förintar och avlägsnar mig långt bort ifrån allt som vi kallar ordning och otvetydigt tillägnar mig och i handling kämpar för rätten till ett behagligt kaos. [...] Vore nu också formen sådan, så skulle den på sitt sätt bilda en odräglig enhet och enformighet och inte mer kunna – vilket den dock vill och bör – fullända och efterbilda det skönaste kaos av upphöjda harmonier och intressanta njutningar. Jag använder mig alltså av min aldrig ifrågasatta rätt att ställa till kaos och sätter eller ställer – på alldeles galen plats – ett av de många kringströdda pappersblad, som du, min älskade, omsorgsfullt har tagit vara på utan att jag visste om det, och som jag med den av dig senast använda pennan i längtan och otålighet fyllde eller fördärvade med första bästa ord som föll mig in, när jag inte fann dig där jag säkrast hade hoppats finna dig: i ditt rum, på vår soffa. (s. 33, övers. mod.)⁵⁴

Föremålet för Julius begär, Lucinde, producerar text, som i sin tur blir föremål för det manliga begäret. Begäret efter skriften skapar i nästa steg mer begär för Lucinde som Julius, på grund av skriften, ger sig ut på jakt efter. Hennes fjäderpenna liksom det skrivna arket blir tvetydiga fetischer som antyder ett växlande erotiskt begär till både kvinnan och skriften. Skapandet av skriftens ordning är på samma gång dess upplösning, och dess början är samtidigt dess slut (»från början förintar och avlägsnar mig långt bort ifrån allt som vi kallar ordning«). Därigenom uppstår ett tvetydigt

»skönaste kaos av upphöjda harmonier«, alltså en motsägelsefull enhet av kaos och ordning.

Simonetta Sanna har i essän »Schlegels *Lucinde* oder der ästhetische Roman« (1987) föreslagit att *Lucinde* bör betecknas som en estetisk roman, då erfarenheten av det estetiska utgör romanens grundelement. Vad som gestaltas i texten är, menar Sanna, en pågående estetisk kommunikation mellan de två älskande. I den kommunikativa akten, i den ständiga cirkulationen av skrift, fungerar *Lucinde* som den ideala mottagaren och Julius som textproducenten.⁵⁵ Sanna uppmärksammar emellertid inte att de två kommunikationspositionerna, avsändare och mottagare, är reversibla. Avsändaren kan utan problem förvandlas till mottagare och vice versa. Sålunda skriver inte bara Julius till *Lucinde*, och *Lucinde* är mer än bara en passiv mottagare. Den manliga parten läser vad både han själv och den kvinnliga har skrivit. Man bör även uppmärksamma att romansvitens andra del var tänkt att berättas ur *Lucindes* perspektiv. Av de fragment av fortsättningen som bevarats finns mycket riktigt ett brev från den kvinnliga huvudpersonen till den manliga (V, s. 84 f.).

Liksom kroppen bryter skriften upp statiska förhållanden och möjliggör positionsbyten, vars konsekvenser går långt bortom ett dualistiskt förhållande mellan en avsändare och en mottagare. Denna öppning innebär samtidigt vissa svårigheter. Inte helt olik allegorin skapar den en temporalitet, som får till följd att den efterlängttade identiteten mellan den två älskande ständigt skjuts upp. Skriften gör kommunikationen dem emellan möjlig men upphäver deras identitet. I ett av romanens dialogkapitel utbrister *Lucinde*: »Jag tänkte tidigt i morse skriva till dig om alltsammans, men så rev jag sönder brevet igen« (s. 71).⁵⁶ Hennes ord, som i sammanhanget syftar på Julius oartighet, pekar på skriftens förhållande till temporalitet och begränsning. Talet refererar till en tidigare tidpunkt, »tidigt i morse«, då hon producerade en text i vilken hon avsåg att säga allt (*alles*). Men skriften kan inte innehålla allt utan bara,

som allegorin, hänvisa till detta. *Lucinde* förstör därför denna omöjliga text. Skriften omfattar sålunda också sitt ofrånkomliga slut, precis som kroppen innesluter sin egen död. Den kroppsliga döden tematiseras också i den avslutande delen, där Julius och *Lucinde* förlorar sitt gemensamma barn. Även detta motiv har kopplingar till skriften: som Schlegels kryptiska ord i prologen om sin andes son, representerar det döda barnet också romanen i sig själv.

På romanens sista sidor upphör slutligen skriften att vara enbart ett medium och sammanfaller med den diegetiska värld som den förmedlar:

Nu förstår själen näktergalens klagan och den nyföddes leende, och det som på blommor liksom på stjärnor meningsfullt uppenbaras i hemlig bildskrift förstår den – livets heliga mening såväl som naturens sköna språk. Alla ting talar till den, och överallt ser den den milda anden genom det tunna höljet. (s. 151)⁵⁷

På nytt aktualiserar texten idén om den hieroglyfiska bildskriften, som här blir identisk med naturen och synlig »på blommor liksom på stjärnor« och som »naturens sköna språk«. Skillnaden mellan mening, medium och värld har vid denna punkt i romanen helt upplösts. Skriften möjliggör den slutgiltiga mimetiska överträdelsen genom att helt upplösa skillnaderna eller snarare låta skriftens skillnad bli den allenarådande principen. Det rör sig inte längre om tankens överskridande till språk eller jagets upprepning av den andre. I stället uppgår allt i skriftens mimetiska representation av sig själv.

Den poetik som Schlegel låter ta gestalt i *Lucinde* bryter motsättningen mellan klassicism och romantik. Genom en ständig lek med upprepningar, imitationer och allegorier omformar Schlegel den traditionella imitationsetetiken och gör den till en reflektionsyta, där hans syn på konst och medier speglas. Det sätt på vilket romanen framställer kroppen och skriften som medier, reflekterar sålunda den mimetiska representationens möjligheter och öppning mot det oändliga. Texten överskrider därigenom inte

bara sina egna gränser utan överträder också de lagar som av hävd styr den mimetiska representationen. Schlegels estetiska praktik i *Lucinde* upphäver med andra ord motsättningen mellan

motpolerna mimeticism och transcendentalism, vilka sammanfaller i skriften, det medium där den transcendentala reflexionen över textens textualitet gestaltas som imitation.

1. Rudolf Haym, *Die romantische Schule: Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*, Unveränderter photomechanischer Nachdruck der ersten Auflage, Berlin 1870, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1961, s. 501; Wilhelm Dilthey, *Leben Schleiermachers* (1870), i *Gesammelte Schriften*, 13, Martin Rodeker (red.), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970, s. 501; Søren Kierkegaard, *Om begrebet ironi* (1841), i *Søren Kierkegaards skrifter*, 1, red. Niels Jørgen Cappelørn m.fl., Köpenhamn: Gad, 1997, s. 330.
2. Se exempelvis Isaac Rouge, *Erläuterungen zu Schlegels Lucinde*, Halle: Niemeyer, 1905, s. 15, och Friedrich Gundolf, *Romantiker*, Berlin: Keller, 1930, s. 128.
3. Marc Redfield, »*Lucinde's Obscenity*«, i Martha B. Helfer (red.), *Rereading Romanticism*, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, 47, Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi, 2000, s. 104.
4. Redfield, »*Lucinde's Obscenity*«, 2000, s. 106.
5. Exempelvis av Nelson Goodman i *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis etc: Bobbs-Merrill, 1968, s. 4.
6. Wolfgang Preisendanz, »Zur Poetik der deutschen Roman I: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung«, i Hans Steffen (red.), *Die deutsche Romantik: Poetik, Formen und Motive*, 3:e uppl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, (1967) 1978, s. 67. Översättningar till svenska är mina egna om inte annat anges.
7. Preisendanz, »Zur Poetik der deutschen Roman I«, 1978, s. 63 ff.
8. Manfred Frank, *Die Ästhetik der Frühromantik: Vorlesungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, s. 14; Ernst Behler, *Frühromantik*, Berlin & New York: de Gruyten, 1992, s. 13 ff. Man kan spåra traditionen åtminstone tillbaka till H. A. Korffs »Das Wesen der Romantik« (1929), i Helmut Prang (red.), *Begriffsbestimmung der Romantik*, Wege der Forschung, 150, 2:a uppl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, (1968) 1972, s. 201 ff., och har på senare år uppreparats av Azad Seyhan i *Representation and Its Discontents: The Critical Legacy of German Romanticism*, Berkeley etc: University of California Press, 1992, s. 4 ff.
9. Manfred Engel, *Der Roman der Goethezeit*, Bd 1, *Anfänge in Klassik und Frühromantik: Transzendente Geschichten*, Stuttgart & Weimar: Metzler, 1993, s. 5 f.
10. Engel, *Der Roman der Goethezeit*, 1993, s. 4.
11. Gisela Dischner, *Friedrich Schlegels Lucinde und Materialien zu einer Theorie des Müßiggangs*, Hildesheim: Gerstenberg, 1980, s. 32.
12. Marike Finlay, *The Romantic Irony of Semiotics: Friedrich Schlegel and the Crisis of Representation*, Approaches to Semiotics, 79, Berlin etc: Mouton de Gruyter, 1988, s. 102.
13. Frederick Burwick, *Mimesis and Its Romantic Reflections*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2001, passim; Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2002, s. 360; Winfried Menninghaus, »'Darstellung': Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas«, i Christiaan L. Hart Nibbrig (red.), *Was heißt »Darstellen«?*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, s. 219.
14. För betydelsefulla diskussioner om mimesistanken i tysk 1700-talsetetik, se Hans Peter Herrmann, *Naturnachahmung und Einbildungskraft: Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1749*, Ars poetica, Texte und Beiträge zur Dichtungslehre und Dichtkunst, Studien, 8, Bad Homburg etc.: Gehlen, 1970, Ulrich Hohner, *Zur Problematik der Naturnachahmung in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Erlanger Studien, 12, Erlangen: Palm & Enke, 1976, samt Irmela von der Lühe, *Natur*

- und Nachahmung in der ästhetischen Theorie zwischen Aufklärung und Sturm und Drang: Untersuchungen zur Batteux-Rezeption in Deutschland*, Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, 283, Bonn: Bouvier, 1979.
15. Engel, *Der Roman der Goethezeit*, 1993, s 426.
 16. Hänvisningar i den löpande texten gäller volym och sidnummer i Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, red. Ernst Behler et al., Paderborn etc: Schöningh, 1958-. I brödtexten citeras *Lucinde* i Erik och Ilse Gambys översättning (*Lucinde: Romantisk berättelse*, Uppsala: Bokgillet, 1957). Det tyska originalet följer den av Hans Eichner redigerade femte volymen av *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, s. 1–82, och återges i fotnoter. Till dessa ges endast hänvisning till sidnummer.
 17. Ernst Behler, »Friedrich Schlegel: *Lucinde*«, *Interpretationen: Romane des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Reclam, 1992, s. 93 f.
 18. Karl Konrad Polheim, »Nachwort«, i Friedrich Schlegel, *Lucinde: Ein Roman*, Studienausgabe, Stuttgart: Reclam, (1963) 1999, s. 220 f.
 19. »Mit lächelnder Rührung überschaut und eröffnet Petrarca die Sammlung seiner ewigen Romanzen. Höflich und schmeichelnd redet der kluge Boccac am Eingang und am Schluß seines reichen Buchs zu allen Damen. Und selbst der hohe Cervantes, auch als Greis und in der Agonie noch freundlich und voll von zartem Witz, bekleidet das bunte Schauspiel der lebensvollen Werke mit dem kostbaren Teppich einer Vorrede, die selbst schon ein schönes romantisches Gemälde ist.« (s. 3)
 20. För diskussioner om Schlegels romanteori, se exempelvis Hans Eicher, »Friedrich Schlegel's Theory of Romantic Poetry«, *PMLA* 71 (1956), s. 1018–1041, och Helmut Schanze, »Friedrich Schlegels Theorie des Romans«, i Reinhold Grimm (red.), *Deutsche Romantheorien*, Frankfurt am Main: Athenäum, 1968, s. 105–124.
 21. Gérard Genette, *Seuils*, Paris: Seuil, 1987, s. 7, om prologen s. 150–270. På motsvarande sätt talar Jacques Derrida om ett verks *parergon*, exempelvis den utsmyckade ramen runt en tavla, som inte är en del av konstverket men som heller inte tillhör omgivningen. Parergon utgör själva gränsen mellan verket och det som inte är verket och är därmed fundamental för konstverkets existens. Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris: Flammarion, (1978) 2005, s. 62 ff.
 22. Hans Eichner, »Einleitung«, i *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, 5, red. Hans Eichner, Paderborn etc: Schöningh, 1962, s. XLV n. 104.
 23. I »Rede über die Mythologie« (1800) skriver Schlegel: »Ty det är all poesis begynnelse, att upphäva förloppet och lagarna för det förnuftigt tänkande förnuftet och att åter försätta oss i fantasins sköna förvirring, i den mänskliga naturens ursprungliga kaos, för vilket jag tills nu inte känner till någon skönare symbol än de gamla gudarnas brokiga vimmel« (II, s. 319).
 24. Se Wolfgang Paulsen, »Friedrich Schlegels *Lucinde* als Roman«, *Germanic Review* 21 (1946), s. 178 f., samt Karl Konrad Polheim, »Friedrich Schlegels 'Lucinde'«, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 88 (1969), Sonderheft, s. 61–90.
 25. »Det väsentliga i romanen är«, hävdar Schlegel i de opublicerade *Fragmente zur Poesie und Literatur* (nr 274, 1799), »den kaotiska formen – arabesk, saga« (XVI, s. 276).
 26. Karl Konrad Polheim, *Die Arabeske: Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, Paderborn etc: Schöningh, 1966, s. 122 ff.
 27. Som Polheim påpekar tillhör *hela* romanen bekännelse-litteraturen, som alltså utgör en väsentlig beståndsdel av arabesken. Se Polheim, *Die Arabeske*, 1966, s. 190.
 28. »Vorwelt«, »Mitwelt« resp. »Nachwelt« (s. 25). I fragmentsamlingen »Ideen« (publicerad i *Athenäum* 1800) finner man ett par av begreppen igen: »Genom konstnärerna blir mänskligheten en individ, i det att den förbinder förvärld (*Vorwelt*) och eftervärld (*Nachwelt*) i nutiden« (II, s. 262).
 29. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell University Press, 1978, s. 19; Gérard Genette, »Discours du récit«, *Figures III*, Paris: Seuil, 1972, s. 72.
 30. »ursprünglichen Harmonie von neuem wiederholen« (s. 10).
 31. »jede Idee öffnet ihren Schoß und entfaltet sich in unzählige neue Geburten« (s. 10).
 32. Burwick, *Mimesis and Its Romantic Reflections*, 2001, s. 51 ff.

33. Uppfattningen av mimesis som upprepning finns utvecklad i Arne Melbergs *Mimesis – en repetition*, Stockholm/Stehag: Symposion, 1992, som emellertid inte närmare behandlar romantikerna.
34. Om de fyra romangenrerna se XVI, s. 113, s. 119 f., s. 208.
35. Polheim, »Nachwort«, 1999, s. 222.
36. »eine Lücke in der Harmonie« (s. 8).
37. »genoß auch den Genuß« (s. 8).
38. Min uppfattning avviker således helt från Esther Hudgins och Cornelia Hotz-Steinmeyers hegelianska läsningar av *Lucinde*. Jämför Esther Hudgins, *Nicht-epische Strukturen des romantischen Romans*, De Proprietatibus Litterarum, Series Practica, 101, Haag & Paris: Mouton, 1975, s. 47, och Cornelia Hotz-Steinmeyer, *Friedrich Schlegels »Lucinde« als »Neue Mythologie«: Geschichtsphilosophischer Versuch einer Rückgewinnung gesellschaftlicher Totalität durch das Individuum*, Marburger germanistische Studien, 4, Frankfurt am Main etc: Lang, 1985, s. 33 f.
39. Jämför Winfried Menninghaus, *Unendliche Verdopplung: Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, s. 91.
40. »Fühlt man es, so muß man es sagen wollen, und was man sagen will, darf man auch schreiben können« (s. 13).
41. »die dithyrambische Fantasie über die schönste Situation in der schönsten Welt«; »Büchelchen«; »treue Geschichte« (s. 13).
42. Begreppet 'medium' ska här förstås i tämligen vid bemärkelse och omfattar inte bara tekniska medier utan även exempelvis språk och kropp.
43. »Mache ich ihre Gebärden nach, so macht sie mir gleich wieder mein Nachmachen nach; und so haben wir uns eine mimische Sprache gebildet und verständigen uns in den Hieroglyphen der darstellenden Kunst.« (s. 14)
44. Redfield, »*Lucinde's Obscenity*«, 2000, s. 120.
45. »Eine unter allen ist die witzigste und die schönste: wenn wir die Rollen vertauschen und mit kindischer Lust wetteifern, wer den andern täuschender nachäffen kann, ob dir die schonende Heftigkeit des Mannes besser gelingt, oder mir die anziehende Hingebung des Weibes. Aber weißt du wohl, daß dieses süße Spiel für mich noch ganz andre Reize hat als seine eignen? Es ist auch nicht bloß die Wollust der Ermattung oder das Vorgefühl der Rache. Ich sehe hier eine wunderbare sinnreich bedeutende Allegorie auf die Vollendung des Männlichen und Weiblichen zur vollen ganzen Menschheit.« (s. 12 f.)
46. Beskrivningen förekommer också i essän »Über die Philosophie: An Dorothea« (VIII, s. 45), som utkom samma år som *Lucinde*.
47. Paul de Man, »The Rhetoric of Temporality'' (1969), *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Theory and History of Literature, 7, 2: a uppl., Minneapolis: University of Minnesota Press, (1971) 1983, s. 207.
48. de Man, »The Rhetoric of Temporality'', 1983, s. 222.
49. Se Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925), i *Gesammelte Schriften*, I/1, red. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, s. 361 f. et passim.
50. Jämför Jochen Hörisch, *Die fröhliche Wissenschaft der Poesie: Der Universalitätsanspruch von Dichtung in der frühromantischen Poetologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976, s. 102. Hörischs resonans förutsätter emellertid en identitet av identitet och skillnad, att jämföra med Menninghaus som i stället utgår från skillnaden.
51. Friedrich Schiller, »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen« (1795), i *Schillers Werke. Nationalausgabe*, 20, red. Lieselotte Blumenthal & Benno von Wiese, Weimar: Böhlau, 1962, s. 355.
52. »Ungeschicklichkeit im Erzählen« (s. 15).
53. »reine Darstellung«; »schöne Wahrheit«; »bedeutende Lügen« (s. 59).
54. »Für mich und für diese Schrift, für meine Liebe zu ihr und für ihre Bildung in sich, ist aber kein Zweck zweckmäßiger, als der, daß ich gleich anfangs das was wir Ordnung nennen vernichte, weit von ihr entferne und mir das Recht einer reizenden Verwirrung deutlich zueigne und durch die Tat behaupte. [...] Wäre es nun auch die Form, so würde dieser in seiner Art einzige Brief dadurch eine unerträgliche Einheit und Einerleiheit erhalten und nicht mehr können, was er doch will und soll: das

schönste Chaos von erhabnen Harmonien und interessanten Genüssen nachbilden und ergänzen. Ich gebrauche also mein unbezweifeltes Verwirrungsrecht und setze oder stelle hier ganz an die unrechte Stelle eines von den vielen zerstreuten Blättern die ich aus Sehnsucht und Ungeduld, wenn ich dich nicht fand wo ich dich am gewissesten zu finden hoffte, in deinem Zimmer, auf unserm Sofa, mit der zuletzt von dir gebrauchten Feder, mit den ersten den besten Worten, so jene mir eingegeben, anfüllte oder verdarb, und die du Gute, ohne daß ich es wußte, sorgsam bewahrtest.« (s. 9)

55. Simonetta Sanna, »Schlegels *Lucinde* oder der ästhetische Roman«, *Deutsche Vierteljahrschrift* 61 (1987), s. 461 ff.
56. »Ich wollte dir heute früh alles schreiben, aber ich habe es wieder zerrissen.« (s. 32)
57. »Nun versteht die Seele die Klage der Nachtigall und das Lächeln des Neugeborenen, und was auf Blumen wie an Sternen sich in geheimer Bildschrift bedeutsam offenbart, versteht sie; den heiligen Sinn des Lebens wie die schöne Sprache der Natur. Alle Dinge reden zu ihr und überall sieht sie den lieblichen Geist durch die zarte Hülle.« (s. 82)

